

**FOTOGRAFÍA Y REALIDAD:  
NOTAS PARA UNA FENOMENOLOGÍA DEL CINE DOCUMENTAL**

Rubén Dittus \*

**Resumo:** A partir da semiótica de Roland Barthes, este trabalho apresenta o regime de verdade que faz do filme documental e da fotografia elementos de um mesmo território conceitual. Trata-se de uma proposta fenomenológica que, por extensão, define o documentário como parte de uma especificidade cinematográfica que se move entre dois limites: a linguagem fílmica altamente codificada e a identificação referencial.

Palavras-chave: filme documentário, fotografia, efeito da realidade, punctum.

**Resumen:** Este trabajo presenta, a partir de la semiótica de Roland Barthes, el régimen de verdad que hace del cine documental y la fotografía elementos de un mismo territorio conceptual. Es una propuesta fenomenológica que, por extensión, define al cine documental como parte de una especificidad cinematográfica que se mueve entre dos umbrales: el lenguaje fílmico altamente codificado y la identificación referencial.

Palabras clave: cine documental, fotografía, efecto de realidad, punctum.

**Abstract:** This paper presents, from the Roland Barthes's semiotic, the regimen of truth that make documentary cinema and photography elements of the same conceptual territory. This is a phenomenological proposal that, by extension, defines documentary cinema as part of a cinematographic specificity that moves between two thresholds: the highly codified cinematographic language and the referential identification.

Keywords: documentary cinema, photography, effect of reality, punctum.

**Résumé:** Cet article présente, à partir de la sémiotique de Roland Barthes, le régime de la vérité comme élément du même territoire conceptuel du cinéma documentaire et de la photographie. C'est une proposition phénoménologique qui, par extension, définit le cinéma documentaire comme une partie d'une spécificité cinématographique qui se meut entre deux seuils : le langage fílmique hautement codifié et l'identification référentielle.

Mots-clés : cinéma documentaire, photographie, effet de réalité, punctum.

## **La fotografía como metafísica de lo visual**

La primera reflexión que surge en torno al cine documental es su innegable proximidad con la fotografía. La autenticación que este género cinematográfico hace de lo real lo convierten en un cine que no queda

---

\* Doctorando en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Email: rdittus@ucsc.cl

limitado a fotos puestas en movimiento (o a una suma de imágenes fijas reales), sino que adquiere las formas de lo fotográfico y desde el significado que dichas formas le transfieren como rasgos propios de su especificidad. Mientras la fotografía rescata la memoria personal o familiar, el documental refuerza la memoria de todo un pueblo. Es un cine para fotógrafos, se ha escrito. Y es que la actitud documentada que asumen los realizadores de contar una historia, pone al género en una mirada llena de exigencias de autosuficiencia. Que nada contamine el relato, parece ser la máxima.

El camino que nos hemos trazado en este trabajo enjuicia el régimen de verdad que ha suscrito parte de la historia de la fotografía, formulando, con ello, un planteamiento que se hace extensible al cine documental. La tensión ontológica que se produce entre foto y realidad es un principio de realización asumido por el documentalista desde sus orígenes, convirtiendo al género en un cine de vocación realista, rasgo que “permite que ambos ámbitos sean partícipes del mismo aparato conceptual y cultural en que se enmarca la signatura de autor y la actitud del espectador” (LEDO, 2005: 11). Se trata de la misma contraseña y complicidad que hacen del cine documental y la fotografía elementos de un mismo territorio: el de la imagen analógica que se registra a través de una cámara, con los consabidos efectos de transparencia icónica. El testimonio y la demostración de “haber estado allí” hacen de ambos lenguajes parientes cercanos, sujetos a rituales y exigencias de autenticidad que los alejan de cualquier otra forma o sistema de expresión visual. Mientras ello sucede, a su hermano más comercial, el cine de ficción, sólo se le pide inteligibilidad.

El efecto de realidad propuesto por Roland Barthes a lo largo de sus obras - en especial el que bosqueja en *La Cámara Lúcida* - será el anclaje teórico que consideramos necesario para no transformar este juicio en una extensa lista de citas y autores. Y lo hacemos con una advertencia al lector: concordamos con Siegfried Kracauer en la idea de que cada medio de expresión audiovisual tiene una naturaleza específica, lo que, a su vez,

estimula un determinado ámbito de la comunicación y percepción humana. Pese a ello, asumimos sin espanto la tesis de que en la cultura de las imágenes -actualmente dominada por la televisión, el cine e Internet- la fotografía actúa como una base primordial, es decir, constituye su metafísica (Fontcuberta, 2010: 9). Esto hace del análisis del dispositivo fotográfico un trabajo que repercute necesariamente en los cimientos sobre los cuales se ha fundado la denominada cultura visual de Occidente.

A nuestro favor podemos decir que desde un comienzo la fotografía se enfrentó a la exigencia de reproducir la naturaleza con una finalidad equiparable a la naturaleza misma. Como constata Kracauer (1989: 21) en uno de los más importantes escritos sobre lo fotográfico y su efecto de realidad, los comentarios más observados eran aquellos que hablaban de exactitud matemática o de inimaginable precisión para abordar sus bondades en el registro de lo real. Por lo tanto, las exigencias hacia el fotógrafo son decidoras desde un comienzo. A saber: como en la fotografía predomina la verdad y no la belleza, el fotógrafo -a diferencia del artista- debe reproducir los objetos que posan ante su lente, no pudiendo disponer libremente de las formas e intenciones espaciales del objeto observado por su cámara, así como tampoco ser eclipsado por algún asomo de subjetividad. En consecuencia, el carácter realista, que coincidió con el desarrollo del positivismo en el pensamiento científico, fundó la naturaleza del acto fotográfico.

La metáfora del “espejo con memoria” se encontró, sin embargo, con algunos detractores. Para éstos, la creatividad del observador entra en correlación con la materialidad que le es dada y cuya prueba más fehaciente es que posa frente a la cámara. El debate alcanzó su clímax en la segunda mitad del siglo XIX, tal como grafica Kracauer: “Los realistas se abstuvieron de definir la fotografía como un arte por derecho propio, y los más extremistas se inclinaron a desacreditar por completo cualquier intención artística (...) La fotografía, como dijo un crítico de mentalidad

realista, le recuerda al artista la presencia de la naturaleza, y de ese modo le sirve como fuente de inagotable inspiración” (KRACAUER, 1989: 26). De nada servían las oportunidades creativas o el énfasis estético argumentadas por la contraparte. Tampoco el intento de vincular el medio fotográfico - como cual materia prima- del mismo modo que la naturaleza inspira la pintura o la literatura. Composición versus documentación era el pugilato teórico del momento. Y es que detrás de todo ello asoma muy presente -pero tácito- la figura del fotógrafo ideal, pues nadie cuestiona el trabajo de la cámara. La selectividad como método y las posibilidades expresivas de un medio que no desea ser sólo arte son las principales dificultades por las que atraviesa el nuevo dispositivo visual.

En la actualidad ambas posturas se encuentran relativizadas, debido a los avances teóricos en la fenomenología de la percepción y a las condiciones que impone el desarrollo tecnológico, en especial la fotografía digital. Este cambiante escenario, sin embargo, no ha debilitado el régimen de verdad que rodea al dispositivo fotográfico. Es una tecnología al servicio de la verdad que ejerce una función de mecanismo ortopédico de la consciencia moderna, algo que Joan Fontcuberta (2010: 10) denomina la ética de visión: “la cámara no miente, toda fotografía es una evidencia”, sentencia. Y es que a pesar del cambio de paradigma, la fotografía sigue anclada a sus exigencias realistas, pero moviéndose en un terreno dialéctico en que se vincula, por un lado, a una realidad acontecida (la contingencia), y por otro lado, a imágenes que se fugan inevitablemente hacia la ficción verosímil. El funcionamiento ético de la imagen y su concordancia con los dispositivos cognitivos de lo fotográfico garantizan esa doble militancia, pero convertida hoy día en paradoja. Puede que la cámara no mienta, pero ello no es propio de los fotógrafos ni menos esperable para los programas informáticos de fotomontaje.

Nuestra misteriosa relación con la fotografía se explica por nuestra dependencia de lo imaginario en reemplazo de lo físicamente ausente. Como

dice Edgar Morin, “en la fotografía, la presencia es lo que evidentemente da vida. La primera y extraña cualidad de la fotografía es la presencia de la persona o de la cosa que, sin embargo, están ausentes” (MORIN, 2011: 25). Una presencia que no necesita, para afirmarse, de la subjetividad mediadora del artista. Dicha intervención es, por lo tanto, secundaria y no repercute en la realidad del referente que se recuerda, incluso en la más trivial y simple de las fotografías. Un recuerdo que, en la terminología de Morin, se entiende como una presencia perpetuada. De ahí que la imagen fotográfica sea objeto de numerosos ritos y convencionalismos sociales. El alma, la esencia o la huella del modelo son algunas de las lecturas que históricamente se han hecho del retrato familiar en fiestas, bodas o bautizos. Es el efecto de ser tomado en una foto, una especie de posesión en la que el yo se congela ad eternum según los parámetros de un registro visual que se considera inobjetable y prueba de que algo ha ocurrido. Es la mirada del espectador. No es lo que está en ella lo que le da valor, sino lo que somos capaces de reconocer o proyectar. En palabras de Morin: “cuanto más poderosa sea la necesidad objetiva, la imagen a la que se fija más a proyectarse, alienarse, objetivarse, alucinarse y a fetichizarse (verbos que jalonan el proceso), y esta imagen, aunque aparentemente objetiva, siente más esta necesidad hasta adquirir un carácter surrealista” (MORIN, 2001: 31).

De este modo, la fotografía se sitúa como una máquina simbólica capaz de articular un sinnúmero de discursos y orientaciones, superando su noción como simple registro mecánico. Es una tesis que se opone a la teoría del realismo fotográfico, que nos da testimonio de un cierto programa ideológico. Uno de sus exponentes, el catalán Joan Fontcuberta dice que el dominio de la fotografía se sitúa más propiamente en el campo de ontología que en el de la estética, ya que su historia puede ser contemplada como un diálogo entre la voluntad de acercarnos a lo real y las dificultades para hacerlo. Esto se debe a que durante décadas, la función de la fotografía ha

sido proporcionar verdades visuales sobre el mundo. “Toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera”, dice Fontcuberta (2011: 17), y agrega: “miente siempre, miente por instinto, miente porque su naturaleza no le permite hacer otra cosa. Pero lo importante no es esa mentira inevitable. Lo importante es cómo la usa el fotógrafo, a qué intenciones sirve (...) El buen fotógrafo es el que miente bien la verdad”. Un juicio que, evidentemente, se opone a todo lo que nos han enseñado.

Lo contradictorio de todo esto es que la fotografía aparece como una tecnología al servicio de la verdad. La cámara da testimonio de que algo estuvo allí, incluso es evidencia judicial.

La fotografía actúa como el beso de Judas: el falso afecto vendido por treinta monedas. Un acto hipócrita y desleal que esconde una terrible traición: la delación de quien dice precisamente personificar la Verdad y la Vida (FONTCUBERTA, 2011: 17).

Esta postura – a la que adherimos - se opone al realismo fotográfico que supone una ausencia en la intervención de la imagen, y por lo tanto, en la ausencia de interpretación. Si se quiere, un automatismo natural, pero que tiene pretensiones no sólo ontológicas, sino pragmáticas, con todos los efectos de creación y liberalización de la imagen que ello supone.

Debemos enterrar la falacia de que el procedimiento fotográfico es natural, automático, espontáneo, carente de filtros culturales o ideológicos. Tal vez lo que suceda sea todo lo contrario y que detrás de esa supuesta transparencia se esconda el complejo dispositivo que inculque un determinado *état d'esprit* ante una imagen reconocida como fotográfica (FONTCUBERTA, 2011: 24).

En otras palabras, la autoridad del realismo fotográfico genera control, orientación y un estatus ontológico de verdad respecto de la imagen registrada. Se muestra como un signo inocente, como un dispositivo visual. Y como todo artificio, esconde mecanismos culturales e ideológicos,

actuando como una autoridad. El acto fotográfico es artificial. Lo que ocurre es que con la tesis del realismo, el objeto -el referente- es el que ha ejercido una hegemonía casi absoluta, dejando a la imagen sólo como una cuestión de superficie.

¿Por qué estudiar la imagen fotográfica si, más allá de los debates sobre su ontología y los esfuerzos del anti-realismo, siempre será vinculada a lo real? La respuesta está en la teoría de la imagen, y ello supone una reflexión que supera los límites de lo fotografiable. Aquélla- sea fotográfica o de cualquier otra índole- no será nunca un fenómeno natural. Las imágenes son transparentes. La imagen sigue en el plano de lo oculto o de lo inabordable. Como un cristal por el que se mira sin detenerse en su color o textura, la imagen es víctima de su propia complejidad. Pero, como escribe Morin (2001: 30), somos herederos de la cultura del doble, pues “hay una tendencia realista al silueteo fiel y a la verdad de las formas” (MORIN, 2001: 33). Nuestras imágenes mentales no sólo son alucinadas sino también se concretizan en formas materiales, como la fotografía, pero que tienen un complejo trasfondo psíquico encargado de dar identidad y valorar lo alegórico frente a lo abstracto. Sobrevaloramos la semejanza en todas nuestras imágenes, como si todas ellas fueran el reflejo de una materia prima que desea ser observada sin mediación. Y al ser la imagen un doble, es también ausencia. Una ausencia que se viste de recuerdo, y éste como una ausencia vivida. Así, la fotografía no conoce límites, supera la vida y la muerte, como si el doble asumiera el sustituto de lo que realmente fue o estuvo alguna vez. Es la prueba de la imagen como recurso fundamental para preservar la memoria, pero que termina naturalizándose. Siguiendo a Català,

en el momento en que la imagen-soporte se desliga del recuerdo y adquiere entidad propia (...) genera o atrae la imagen que más le conviene, en ese momento se invierte la operación: la imagen

adquiere la capacidad de ser ella quien escoja los recuerdos (CATALÀ, 1993: 39).

El resultado: la diferencia entre memoria y realidad se desvanece por completo, como si una u otra estuvieran separadas sólo por su presencia en el cerebro y no fuera de él.

Se sabe que la identidad individual depende en gran medida de la memoria, es decir, no somos más que imágenes mentales que se nutren del recuerdo. “No somos sino memoria”, dice Fontcuberta. De tal modo que lo que la fotografía hace es enfatizar aspectos del pasado que alteran nuestra capacidad de recuerdo, produciéndose una especie de rememorización y, con ello, se altera nuestra identidad. Y como recordar implica seleccionar ciertos capítulos de nuestra experiencia y olvidar otros, la imagen-recuerdo que nutre lo fotográfico actúa como un dispositivo cognitivo. Memoria es sinónimo de recuerdo discriminado, pero también capacidad de olvido. De este modo, la fotografía como arte del recuerdo pone énfasis en su elevado valor cultural, y con consecuencias de percepción de lo real.

La naturalización de su artificialidad ha elevado a la imagen fotográfica a un sitio que no le corresponde, pues desorienta cualquier proyecto que se esmere en evaluar las implicancias de ésta en la configuración de lo conocido. Como escribe Català, “la imagen habla como si no dijera nada” (2005: 18). Así como no se puede considerar la imagen desde el ojo, sino desde la mirada del receptor, la fotografía no es posible concebirla sin el contrato imaginario entre observador y espectador. En ella se perciben las estructuras que dibujan los tres pilares de Occidente: verdad, memoria e identidad (FONTCUBERTA, 2011). La fotografía -ahora considerada como algo más que un formato técnico, sino más bien como una particular visión de la cultura- se vincula a un enfoque fenomenológico que sitúa al acto fotográfico como parte de una desrealidad, pues se somete a modelos hegemónicos de representación de lo real. Al mismo tiempo, la

noción de desrealidad se aleja de la idea de ficción, porque está claro que la imagen fotográfica no nos muestra un hecho fantástico o imaginario. No cabe duda que el referente estuvo allí, pues así lo indica el registro de la cámara.

### **La tesis de Barthes: el efecto de realidad**

En la tesis de Roland Barthes plasmada en *La cámara lúcida* (1980), es la realidad que se muestra frente a la cámara, posa frente a ésta. La foto es la huella de que el referente estuvo alguna vez allí, pero con el consiguiente efecto de invisibilidad del propio signo. La foto es siempre invisible, pues vemos directamente el reflejo de lo real, de lo que alguna vez ocurrió, pero que está presente. Es una especie de pequeño simulacro de lo real que se deja llevar por una paradoja ética: la realidad observada estuvo allí, pero ésta no es inmune a condición estética. El fotógrafo es quien opera la cámara y, con ella, el referente se transforma, se enmarca, atravesando - sin mediación- los umbrales del significado. A Barthes le guía la premisa de que la realidad es un caos y el operador está para dotarla de sentido, de orden. Ese orden, sin embargo, está plagado de un sentido referencial que “vacía el signo”, tal como éste se constituye en los términos peirceanos. Volveremos más adelante sobre este punto.

El efecto de realidad barthesiano tiene antecedentes previos. Se puede decir que el autor desarrolla su tesis a partir de lo obtuso fotográfico, en dos trabajos anteriores a *La Cámara Lúcida*: su libro *Mitologías* (1956) y el paper *El tercer sentido*, publicado originalmente en los *Cahiers du cinéma* (1970). En el primero de esos textos, Barthes se refiere a una exposición fotográfica dedicada a los foto-impactos procedentes de la prensa, y constata el fracaso de dicha intención. En aquellas imágenes,

la legibilidad perfecta de la escena, su conformación, nos dispensa de captar lo escandaloso que la imagen tiene profundamente;

reducida al estado de puro lenguaje, la fotografía no nos desorganiza (...) Es lógico, pues, que las únicas fotos-impactos de la exposición (cuyo principio sigue siendo muy loable) resultan ser, precisamente, las fotografías de agencia, en las que el hecho sorprendido estalla en su terquedad, en su literalidad, en la evidencia misma de su naturaleza obtusa (BARTHES, 1995: 108).

Con el concepto de obtuso, Barthes hace alusión a la inhabitabilidad de la palabra en el desglose del mensaje fotográfico. Se trata de una categoría que, en su dialéctica con lo obvio, da cuenta de las dificultades para constituir una escritura de lo visible. En el análisis de los fotogramas del cine de Eisensein que expone en *El tercer sentido*, Barthes explica: “el sentido obtuso es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación” (BARTHES, 1995: 61). El tratamiento que hace Barthes a las imágenes rompe por primera vez con la clasificación de los signos de la clásica semiótica de Peirce. Por ello lo obtuso no está en la lengua ni en el habla. Lo obtuso no altera el sentido general de las imágenes, sólo permite una traducción postiza hacia el lenguaje verbal. El sentido obtuso no puede describirse porque, frente al sentido obvio, no está copiando nada, así como tampoco es posible una expresión fotográfica de las palabras. Lo obtuso es discontinuo y no se ajusta al lenguaje articulado del código verbal. A pesar de ello, la comunicación y la interlocución aún persisten. Barthes se pregunta: “¿cómo describir aquello que no está representando nada?” (BARTHES, 1995: 61).

Esta es la primera señal barthesiana sobre la imposibilidad de que la imagen fotográfica sea representación de su referente. Si bien éste se posa frente a la cámara, una vez que la imagen nace, ésta se hace invisible y el significado surge directamente del objeto que posa, no hay intermediario, no hay referente. Se trata de un efecto antinatural o de distanciamiento respecto al referente, que lo convierte en el antirrelato por excelencia: diseminado, caótico, no tematizado, sujeto a su propia lógica y, sin embargo, verdadero.

En el cine, lo fílmico es lo obtuso, lo que no puede describirse. Pero no hay que confundir, explica Barthes. El film no es lo fílmico, así como tampoco la novela es sinónimo de lo novelesco, pues se puede escribir novelísticamente sin llegar a escribir jamás una novela. Será en *La Cámara Lúcida* donde esas ideas desarrolladas diez años antes guardarán coherencia y un nuevo impulso a través del punctum fotográfico.

En aquel mítico texto - considerado su obra más personal y autobiográfica - Barthes aborda desde un comienzo la infructuosa tarea de clasificar este cotidiano registro cargado de realismo y verosimilitud: “la fotografía es inclasificable”, escribe. Se trata de una fatalidad, pues la imagen que la contiene no existe sin algo o alguien. Es la imagen fotográfica siempre invisible (“no es ella a quien vemos”, escribe Barthes), rasgo que la arrastra hacia un desorden y una inclasificación. Así, cuando Barthes interroga a la fotografía lo hace poniendo en entredicho su analogía con el referente: “nadie puede impedir que la fotografía sea analógica; pero al mismo tiempo el noema de la fotografía no reside en modo alguno en la analogía” (BARTHES, 2005: 137). En efecto, la fotografía como autenticación o certificación de lo que “ya ha acontecido” supone el hilo conductor de la tesis barthesina en *La cámara lúcida*. “La foto lleva siempre al referente consigo”, enfatiza. Es el rasgo esencial que distingue a la fotografía de cualquier otro tipo de imágenes: es esa obstinación del referente en estar siempre ahí. Así, asoma la prueba y la demostración de que ese algo ha sido (“esto-ha-sido”).

¿Muerte y melancolía?, se preguntan algunos intérpretes de la obra. Mientras Barthes apunta a la actualización de la primera a través de lo que él llama una doble posición conjunta entre realidad y pasado (“esto ha sido”), pues el referente ha estado presente, pero diferido ya (pasado), otros no dudan en privilegiar la segunda. Régis Durand, por ejemplo, escribe comentando a Barthes: “Podemos decir, pues, que la experiencia de la fotografía es melancólica, ya que en cualquier otra, encontramos en ella ese

defecto de simbolización que hace que nuestro sentido de lo real, a su vez, se encuentre más o menos perturbado” (DURAND, 1998). El principio melancólico es refrendado por Serge Tisseron en un sugerente trabajo titulado *Los tres encuentros fallidos de Roland Barthes*:

El carácter esencial de la fotografía sería la muerte, a la vez para el sujeto fotografiado que se convierte en un espectro que descubre el objeto fotografiado como desaparecido para siempre. Barthes ha contribuido así a levantar una teoría general de la fotografía como traducción de un proceso melancólico. Para él, se trataría de una consecuencia del carácter indicial de la fotografía” (TISSERON, 2000: 143).

En efecto, la fotografía y su relación con el sujeto que posa potencia el rasgo de autenticidad de la imagen. Para Barthes, se produce una disociación de la conciencia con la identidad desde el momento en que el sujeto - capturado por el lente de la cámara - se fabrica otro cuerpo y se transforma en imagen. Así, cuando el sujeto ve un cuerpo que no es el suyo, aquél muere simbólicamente en la fotografía. La paradoja es inaudita: el yo es el que no coincide nunca con su propia imagen. “El yo es ligero, disperso, inquieto; la imagen está quieta, es pesada y ordenada”, escribe Barthes. El nuevo cuerpo que se ocupa -en la imagen- nunca alcanza grado cero ni será neutro. El sujeto se convierte en espectro, vive una microexperiencia de muerte: una muerte en persona que se convierte en objeto de exhibición (BARTHES, 2005: 42). Dicha especie de desdoblamiento se explica desde el rasgo más contundente del pensamiento barthesiano. La fotografía es una imagen sin código, dice. Al no tomar una copia de lo real -pues se expresa visualmente como una emanación de lo real en el pasado - construye una nueva existencia a partir del instante que captura. Es decir, depende de la ausencia actual del objeto. Éste se actualiza a través del espectador. El poder de autenticación prima sobre el poder de representación. En trabajos anteriores -hoy día reunidos en su obra póstuma *Lo obvio y lo obtuso-*

Barthes postula la “irrealidad real de la fotografía”. De este modo, la evidencia de “haber-estado-allí” relaciona a la fotografía con una pura conciencia espectral y no con una conciencia ficcional, más mágica y proyectiva, de la cual dependería el cine de ficción. Efectos de percepción diferentes para lenguajes diferentes.

La coherencia de la tesis de Barthes se observa desde que desarrollara el denominado “efecto de realidad” en el campo literario. No sería exagerado afirmar que constituye la base de lo que formula en *La cámara lúcida*. Mientras en ésta explica la co-presencia de *studium* y *punctum* - dos elementos discontinuos que la hacen llamativa para el espectador-, varios años antes habría de preguntarse (1968) sobre el aporte narrativo de aquellos pasajes meramente descriptivos del texto literario. ¿Se trata de elementos que sólo se valoran por su “insignificancia” en el relato?, se pregunta Barthes. Se responde afirmando que, si bien, no ocupan una función en el argumento o en el desarrollo de la trama, son elementos necesarios para la atmósfera descriptiva que acompaña a la acción. Una especie de suplemento o lujo narrativo muy semejante a la idea que formula en torno al sentido obtuso de las imágenes o al que hace con posterioridad respecto al *punctum* de la fotografía. Se trata de una pregunta por la significación de la insignificancia: lo llama “efecto de realidad”. Escribe:

Esta cuestión es la siguiente: en el relato, ¿es todo significativo? Y si, por el contrario, existen en el sintagma narrativo lagunas insignificantes, ¿cuál es en definitiva -si se nos permite la expresión- la significación de esta insignificancia? (BARTHES, 1970: 97).

En este punto, la vinculación de Barthes con la naturaleza del cine documental aparece menos forzada. Para nuestro autor lo real se considera autosuficiente, no teniendo necesidad de integrarse a una estructura narrativa o visual, y donde el “haber estado ahí” de las cosas es suficiente para desmentir toda idea de función. Hay una ruptura entre lo verosímil

antiguo y el realismo moderno. Nace una nueva verosimilitud, es decir, un realismo que acepta enunciaciones acreditadas tan sólo por su referente. Ya no hay disociación entre la realidad y lo verosímil. Así, en este género, al igual que en la historia, se instaura una ilusión referencial. La carencia de significado en provecho del referente es lo que se convierte en el significante del realismo; así se produce un efecto de realidad, sustentado en una verosimilitud inconfesada. Para Barthes, lo real se torna insuficiente. Basta el “haber estado ahí”, pues no se requiere ninguna prueba adicional para autentificar lo real.

Las diferencias que pueden encontrarse entre lo fotográfico y lo documental también responden - como diría Kracauer - a sus propias naturalezas. Sin embargo, las semejanzas son sutiles y se deducen. La fotografía, por un lado, es un mensaje sin código, pero a partir de una imagen fija que es capaz de ampliar el campo ciego del referente a partir del *punctum*, al igual que en el cine. El pinchazo o lo que despunta al espectador permiten que la imagen de la cosa o sujeto fotografiado adquieran un sentido más allá del plano de la foto o se imaginen fuera de su marco (“tiene vida más allá de la foto”). Del mismo modo, el filme documental - cine cargado de realismo, pues se opone nominalmente al concepto de ficción -, como la fotografía barthesiana, expulsa el significado del signo, y se aleja, además, de la predictiva estructura general del relato literario. Esta observación es relevante, pues son los detalles “inútiles” del relato vinculados a la descripción los que hacen de una narración una historia verosímil. La descripción no es predictiva - escribe Barthes (1970: 96) - dado que ésta es analógica. Podríamos agregar que la fotografía, dada su analogía, nunca es predecible. El cine o el relato literario no pueden decir lo mismo, excepto el documental.

Esquemmatizando al extremo (...) se puede decir que a cada articulación del sintagma narrativo, alguien dice al héroe (o al lector,

da lo mismo): si usted obra de tal manera, si usted elige tal alternativa, esto es lo que va a obtener, indica Barthes (1970: 96).

La aparente insignificancia estética del filme, entonces, adquiere su máspreciado valor como constructor del realismo en este género, y constituye el despunte contra la predecibilidad del clásico esquema narrativo del lenguaje cinematográfico. Esto porque, como destaca Barthes, las exigencias estéticas se impregnan de exigencias referenciales, compuestas estructuralmente de elementos sumatorios, siempre provistas de una temporalidad y a título de significado de connotación.

En otras palabras, cuando el filme documental le indica al espectador que lo que muestra “es lo real”, esos detalles descriptivos denotan directamente lo real: lo significan o lo connotan. Se trata de una realidad significada desde una estética que se fundamenta en lo verosímil. Se produce, entonces, un vaciado del concepto mismo de referencia y con ello se altera la naturaleza tripartita del signo. Al desaparecer el referente, queda un mero encuentro entre un objeto y su expresión. Al igual que la fotografía, se valora al referente. Éste adquiere protagonismo, invisibilizando la artificialidad de las imágenes de la película. Es un cine significativo que expulsa toda denotación de su lenguaje específico, transformando esos detalles en una especie de *punctum* narrativo, pero que no son manejados por el realizador.

Veamos cómo se observan estos rasgos que punzan al espectador a partir del análisis de la cámara fotográfica. Barthes dice que son ciertos detalles de la fotografía los que pueden punzarme, y si no lo hacen se debe a que han sido puestos intencionalmente por el fotógrafo. Es decir, requisito del *punctum* es su “no” intencionalidad, pues

aparece en el campo de la cosa fotografiada como un suplemento inevitable y a la vez gratuito (...); esto lo testifica obligatoriamente sobre el arte fotográfico, dice tan sólo o bien que el fotógrafo se

encontraba allí, o bien, más pobremente aún, que no podía dejar de fotografiar el objeto parcial al mismo tiempo que el objeto total, escribe Barthes (2005: 85).

Y agrega: “la videncia del fotógrafo no consiste en ver, sino en encontrarse allí”. Si para el fotógrafo ese detalle no existe, ¿cómo es posible esto en el cine documental? Se supone que el guión del filme evitaría cualquier aspecto no controlado en el rodaje, y si las circunstancias así lo exigieran, es el director quien tomaría la decisión de incorporar algún elemento de la filmación no previsto. En otras palabras, hay dificultad para que la responsabilidad del director sea equiparada a la del fotógrafo. Este último se enfrenta a una realidad que posa frente a la cámara y, por lo tanto, menos predecible. En teoría, el cine requiere algo más que una simple pose. La respuesta está nuevamente en Barthes: en su mirada antiteatral de la fotografía.

La pose es el elemento teatral por excelencia en fotografía: el dejarse fotografiar. Como escribe Susan Sontag, “hay algo en las caras de la gente cuando no se saben observados que nunca aparece cuando sí”. Y agrega:

Si no supiéramos cómo hacían sus fotografías del metro Walker Evans (recorriendo el interior del metro de Nueva York durante cientos de horas, aguantando con la lente de su cámara apuntando entre dos botones de su abrigo), sería evidente por las propias fotografías, que los pasajeros sentados, aunque estuvieran fotografiados de cerca y frontalmente, no sabían que estaban siendo fotografiados, sus expresiones son privadas, no son las que habrían ofrecido a la cámara (SONTAG, 2008: 45).

De hecho, las fotos de Evans comentadas por Sontag corresponden a una búsqueda de realidad un tanto escurridiza, pues no resulta fácil captar a sujetos desprevenidos. Barthes es enfático al describir la alteración que se produce tras la experiencia de dejarse fotografiar:

Entonces, cuando me siento observado por el objetivo, todo cambia: me constituyo en el acto de posar, me fabrico instantáneamente otro cuerpo, me transformo por adelantado en imagen. Dicha transformación es activa, siento que la fotografía crea mi cuerpo o lo mortifica, según su capricho (BARTHES, 2005: 37).

La sensación de autenticidad que se obtiene tras la pose no sería otra cosa que teatralización.

De cualquier modo, la pose se obtiene a partir de un cuadro mental que se construye en la imaginación del fotógrafo. Antes de disparar, la imagen fotográfica ya tiene forma y contenido en la conciencia de aquél. Por ello, la teatralidad supera el mero deseo y/o acuerdo de ser fotografiado o al conocimiento de alguien de que se formará parte de la foto. De hecho, uno de los rasgos más originales de *La cámara lúcida* es que Barthes no alberga ningún interés en escenas de absorción o distracción como estrategia de representación, ya que dicha estrategia no le parece antiteatral. Es decir, no basta que el sujeto fotografiado no tenga conciencia de que es objeto del lente de la cámara, ni menos de que formará parte de una fotografía. Si el fotógrafo desea capturar un momento, y en ese momento hay un sujeto o grupo de personas que no han sido consultadas ni requeridas, pero además, surge un elemento que pincha al espectador o que le genera un “corte” sin que haya sido previsto por el fotógrafo, la teatralidad asoma con toda su fuerza. Es la idea previa convertida en imagen, pero con un detalle sorprendente para ambas partes, *operator* y *spectator*. Para que sea antiteatral, debe llevar algún tipo de garantía ontológica que no haya sido buscada por el fotógrafo, rasgo que es perfectamente aplicable en el cine documental.

Por un lado, la teatralidad en el cine de ficción aparece como incuestionable. Alejado del estatus de realismo y de imprevisibilidad, la ficción en el filme es la antítesis de lo que Barthes postula en *La cámara*

*lúcida*: cosas creadas o ubicadas en el estudio (hacemos extensible esta nominación a todo lo escogido como locación) y sujetos -los actores- que saben que están siendo filmados, y cuya experiencia en “escena” se somete a criterios de producción que son absolutamente teatrales, pues nada escapa a la decisión del director. Y sobre todo, los “pinchazos” que recibe el espectador en la sala oscura se alejan de la idea original de *punctum*. El documental, en cambio, se ajusta a parámetros realistas. Ese régimen de verdad artificial, que comparte con la fotografía, lo ubica cerca de la antiteatralidad barthesiana. Sujetos observados por una cámara, manifestantes callejeros que se transforman en protagonistas y cuyas acciones son registradas hasta el último detalle, y más tarde, si así se estima por el director, son incorporados en el montaje final. Hasta aquí nada de anti-teatro. Éste, sin embargo, asoma en forma de tercer sentido, cuando la escena o la toma suponen lecturas para un espectador asombrado/gustoso y que el realizador nunca consideró inicialmente. He ahí el efecto de realismo cinematográfico. Entonces, la sensación de autenticidad e impostura es inigualable. Pueden ser sólo segundos o un mero plano. Quizás una palabra en un diálogo o la mano que aparece en el testimonio inevitable que da sentido a la historia narrada. Son las circunstancias de la filmación y el montaje que hacen de un detalle parte de un todo que no puede ser evitado por el guión ni por los ojos del director. Allí está el *punctum narrativo*, lejos de la estructura y parte de la descripción. La clave: el sentido obtuso de la imagen fílmica.

Mientras la idea de *punctum* retiene un mayor interés por el efecto de un detalle sobre el espectador, lo obtuso alude precisamente a la inhabilitación de la palabra en el desglose del mensaje cinematográfico. Esa escritura de lo visible que se torna imposible para el espectador es lo que acerca al documental a una de las más conocidas categorías barthesianas. Se potencia el fuera de campo desde la dimensión testimonial, como una evidencia extrema de verosimilitud, y donde la ausencia del referente en el

plano es otro rasgo más del *punctum*: el campo ciego favorece la inteligibilidad del relato audiovisual, pues el espectador no necesita que le “pongan” todos los elementos en la pantalla. Ese requisito de emisión-percepción se apoya, además, en otros elementos propios del género documental, como son, por ejemplo, el reconocimiento que el espectador hace de lugares, personajes o acontecimientos que forman parte de su acervo cultural reciente. La coyuntura se asoma, sin que sea necesario mostrarla íntegramente en el filme. Curiosamente es la indeterminación de lo fílmico -el rincón íntimo de los recuerdos del espectador- lo que hace del cine un medio capaz de vaciar el signo y olvidarnos de todo el proceso de mediación y construcción de lo real. Dicha naturalización supone uno de los desafíos más trascendentes de la empresa realista, aquella que diferencia a un documentalista de un simple director de cine. Sólo aquél busca en lo real una garantía de autosuficiencia narrativa.

Del texto de Barthes se deducen algunas diferencias con la fotografía que sugieren tomar estas conclusiones con algo de cautela, pero que en nada invalidan nuestro esfuerzo por re-pensar las claves de lo real en el cine documental. La primera de esas diferencias se asocia a lo que comúnmente se llama la ética del medio de expresión. Mientras la pintura, por ejemplo, puede fingir la realidad sin haberla visto -incluso puede gozar ante la ausencia o lejanía del artista respecto del “referente pictórico”- la cámara fotográfica no puede escapar a la pose de su propio referente. Es decir, el deber del fotógrafo es que la cosa necesariamente real sea colocada ante el objetivo, sin la cual no habría fotografía. El cine, por su parte, puede permitirse ciertas licencias. Imaginemos un filme basado en testimonios personales. No hay paisajes, ni carreteras, ni imágenes de archivo. Los respaldos podrían ser gráficos, como el álbum de fotografías de uno de los personajes, o los recortes del periódico que éste hubiera coleccionado y que explican su pasado atiborrado de acontecimientos. La pobreza de hechos registrados “en directo” es reemplazada por el relato oral y los efectos de

collage visual o sonoro proporcionado uno o varios testimonios. En este caso, la analogía no pasa por el plano de lo visible, sino de lo narrable, pero apoyado en elementos de una estética que adhieran al tercer sentido antes descrito, potenciando, así, su carácter de verosímil. La segunda diferencia se enmarca a propósito de la alteración que se produce en el plano del significado. La ausencia de código supone para la fotografía un salto directo desde la expresión hasta el contenido. Un referente que se muestra sin intermediario y que refuerza la naturalidad de su imagen. De hecho, la paradoja fotográfica se basa en la coexistencia de dos mensajes, donde un mensaje connotado (o codificado) se desarrolla sobre la base de un mensaje sin código. El cine, en cambio, necesita de una variedad de códigos articulados en el que suele apoyarse, desde los propiamente cinematográficos (visual, sonoro, diegético, etc.) sino también en aquellos códigos que intervienen en el ámbito del significante circunstancial, y que son propios de un filme y no de otro: el idioma, las locaciones escogidas, la temporalidad o anclajes culturales del suceso narrado. Esta diferencia, sin embargo, es relativa, pues la paradoja fotográfica de Barthes no se fundamenta en una paradoja de lo real, sino en solamente en cómo lo real es descrito por el lente de la cámara. Fuera del acto fotográfico no hay nada de paradójico. Pensemos en un filme documental con un alto grado de connotación debido a la reducción del sentido de lo obvio. Lo obtuso cinematográfico, en ese caso, podría alterar efectos de percepción respecto a la estructura del relato, dejando a éste en un segundo plano de influencia en la búsqueda del efecto de realidad. Una especie de alucinación transitoria se posaría en la mente del espectador y en la que lo guía un impulso de recuperación, de reconstrucción o de retorno de lo experimentado por su comunidad; en palabras de Barthes, se trata del “suplemento que mi intelecto no es capaz de absorber”.

Por lo anterior, las semejanzas -a nuestro juicio- son mucho más alentadoras para constituir una fenomenología del cine documental. La tesis

de Barthes nos ayuda a comprender que tanto la fotografía como cualquier otro sistema analógico de representación no es inmune a un dispositivo de lo visual, pero guiados desde el plano de la conciencia de lo real. En otras palabras, el pensamiento barthesiano describe la experiencia subjetiva de nuestro encuentro como espectador, rasgo clave para cualquier propuesta fenomenológica. En el lenguaje técnico de ésta, la esencia no está aislada en las cosas que conforman el mundo, sino que supone un factor común que une todos nuestros encuentros (percibidos o potenciales) con la realidad, incluidas la fotografía, el cine u otro espectáculo.

Del mismo modo, se potencia la idea de intención, y para la fenomenología las cosas no existen para mí si no tomo contacto activo con ellas. En el tema que nos convoca, no percibimos el filme pasivamente, menos cuando nos dirigimos al tercer sentido -lo obtuso- que requiere una especial atención, pues sale a flote la melancolía o el recuerdo de lo “presente”. El cine documental nos coloca en una realidad de la cual formamos parte. Dicha intencionalidad es crucial para activar la síntesis proyectiva que se dirige hacia el verdadero referente, una realidad que sólo está en la conciencia del espectador. Ello es congruente con su idea de que el objeto real presente en la percepción es el referente mismo, por lo cual no es menos real que aquello que fue filmado ni es menos análogo que una representación (imagen) puramente mental del objeto ausente. Como cualquier acto de imaginación, y al igual que al observar la imagen fotográfica, el pensamiento fílmico del espectador se nutre de una especie de encantamiento que se enfrenta a una cosa deseada y de la que se toma posesión. Como se ha señalado, el punctum se genera al margen de su referencialidad, pues va más allá de ella y establece un nuevo ámbito de profundización en la búsqueda del sentido, y donde el espectador imaginario siempre tendrá algo que decir.

## **La imagen visual como dispositivo**

Frente a una fenomenología del cine documental, el desafío prioritario es la articulación de un cambio de paradigma. Superar el realismo que domina la visualidad analógica es la deuda que tiene la investigación cualitativa en los estudios sobre este género. No cabe duda que la gran piedra de toque en los análisis cinematográficos sigue siendo el estatus que tiene la imagen fílmica. Parece no haber dificultades cuando se analiza el filme como texto, algo que la semiótica ya ha dado cuenta con insistencia. Los trabajos de Umberto Eco y Roland Barthes son un ejemplo de ello. El problema radica en los protocolos exigidos cada vez que se quiere escribir algo sensato sobre la imagen, más allá de los análisis importados desde la lingüística o la literatura. En este punto es habitual observar los alcances metodológicos que vinculan el mapa con el territorio, como si se pasara por alto la artificialidad de las imágenes. El resultado es conocido: la imagen se torna invisible en dichos análisis, como si sólo actuara como un cristal transparente al que no hay que prestarle atención. Es la masiva idea de que la imagen hay que verla como un medio de representación.

En este punto coincidimos con la tesis de Josep M. Català, para quien la imagen combina la realidad con nuestra idea de realidad. Usando la metáfora del cartógrafo, se trata de un mapa - la imagen - del cual no existe territorio (CATALÀ, 2005: 25). Es el mapa el mismo territorio. La reflexión parte de una constatación fenomenológica: si no hay más realidad que las imágenes que se forman en nuestra psique, el acceso directo a ese territorio se hace imposible. Somos meros cartógrafos, que usamos múltiples mapas de algo llamado realidad que no puede ser observada al margen de dichos instrumentos de observación. A menudo, sin embargo, naturalizamos dicha

percepción, haciendo una equivalencia entre nuestros estados de percepción y los estados de realidad. En palabras de Català:

Ver es una acción tan natural que tendemos a considerar que carece de significado en sí misma, porque suponemos que el conocimiento genuino tampoco explica nada: se limita a ser y por lo tanto se adquiere mediante un acto de comunicación directa con la realidad, cuyo ejemplo más emblemático es precisamente la visión, (CATALÀ, 2005: 17).

El resultado en la praxis es que la imagen habla como si no dijera nada. No hay separación entre discurso y figura, por lo que es habitual encontrarnos con la idea de espejo o calco, suponiendo que el contacto genuino con el mundo evita detenerse en la copia.

Las imágenes hablan desde dentro y los estudios multidisciplinares que se aproximan la escuchan como si ese interior no existiera, como si la imagen bastara con representar únicamente a través de las leyes del propio objeto representado, lo cual equivale a considerar la música sólo como un conjunto estructurado de sonidos naturales, (CATALÀ, 2005: 18).

¿A qué se debe esta insistencia - tan occidental - de asimilar a la imagen a un mero espejo? Vemos la visibilidad representada, no la imagen en sí, añade Català. Son las dificultades de acceder a la observación en un segundo orden las que parecen llevarnos a una derrota anticipada. Hemos interiorizado el código que sustenta nuestra percepción, y lo hacemos reificando el más universal de todos, el universo de las imágenes visuales. Para Català (1993: 22), tan relevante es esa internalización, que aplicamos a menudo esa estructura codificada a otros códigos visuales que no están organizados del mismo modo. La pintura, la fotografía o el cine se adaptan a esos procesos perceptivos. Como investigadores sociales, sin embargo, las dinámicas que usamos no han sido distintas. La propia psicología no ha resuelto este tema de forma categórica. Y quizás no le corresponda hacerlo.

Tal como constata Català, si para el conductismo existe una equivalencia entre imagen y pensamiento verbalizado, no es mucho más lo que se puede esperar. De hecho, la importancia de las imágenes mentales sigue teniendo resistencia en importantes áreas del conocimiento que ven en el psicoanálisis sólo una corriente desprestigiada.

Al no percibir el régimen visual autónomo de las imágenes, seguimos a ésta, pero amparados en lo que ella representa. Pensamos en el modelo, en el supuesto territorio, apartándonos de cualquier probable inmersión simbólica e imaginaria. Cuando se aplica esta naturalización visual, no es extraño que se ignore a la imagen en la mayoría de las corrientes que impulsaron los estudios cinematográficos. Un proceso de naturalización que, a juicio de Català, se deba a su propia complejidad. Escribe:

Hay una resistencia hacia la imagen que se evidencia tanto desde el espectador como desde el experto. La imagen, siendo precisamente aquello que se ve, es también lo que se quiere ver, lo que hay que apartar para descubrir lo realmente importante, lo oculto. La imagen parece haber sido siempre un sujeto inabordable y al parecer inabordable a lo largo de la historia del cine. El espectador, el crítico y el técnico se empeñan en mirar invariablemente a través de ella como si fuera el cristal de la célebre ventana a la que muchos asimilaban el fenómeno cinematográfico. Y lo que se descubre tras ese cristal de proverbial transparencia nunca son imágenes, sino textos: se mira el cine como si se estuviera viendo, que no leyendo, una novela, (CATALÀ, 1993: 17).

Las críticas de Català también apuntan a la semiótica, a pesar de importantes teorizaciones que han ayudado a que ese cristal transparente se haya vuelto más opaco. Los cuestionamientos se enfocan al uso de metodologías más lingüísticas, que han transformado el análisis de la imagen en un apéndice de otras lecturas.

La semiótica - dice Català - había llegado con la imagen a un callejón sin salida. La interpretación lingüística parecía incapaz de dar cuenta del fenómeno de la imagen, puesto que había acabado por equiparar todos los fenómenos comunicativos, anulando cualquier especificidad: no importaba que se hablase de literatura o pintura, de cine o música: todo era lenguaje, (CATALÀ, 1993: 17).

En efecto, la primera semiótica del cine basa su reflexión en dicho plantamiento que Català cuestiona. Sin embargo, gracias a esa primera aproximación lingüística, es que el cine comienza a ser pensado como algo distinto al referente. Recordemos los escritos de Christian Metz en esta materia, que lo llevan a concluir que el cine no es una lengua, pero sí un lenguaje con códigos particulares. De hecho, cuando Metz aborda la denominada “especificidad cinematográfica”, lo hace señalando que ésta sólo puede darse en dos niveles: en un discurso fílmico y en un discurso a base de imágenes. “La especificidad del cine es la presencia de un lenguaje que quiere hacerse arte en el seno de un arte que quiere hacerse lenguaje”, escribe Metz. Y agrega:

La película tal como la conocemos, no es una mezcla inestable: lo que sucede es que sus elementos no son incompatibles. Y si no lo son, es porque ninguno de ellos es una lengua. No se pueden emplear dos lenguas al mismo tiempo: quien se dirige a mí en inglés no lo hace en alemán (...) Los lenguajes, por el contrario, toleran mejor este tipo de superposiciones, al menos dentro de ciertos límites: quien se dirige a mí por medio de lenguaje verbal (inglés o alemán) puede al mismo tiempo gesticular (METZ, 2002).

Los escritos de Metz iban en la dirección correcta cuando afirmaba que la imagen no conoce nada homólogo a la segunda articulación de las lenguas naturales, es decir, a la articulación de los fonemas. Y que aquella tampoco se puede homologar con los morfemas - unidades de primera articulación que actúen como marcas gramaticales (de número, género, etc.) -, ni a a los lexemas o palabras. La multiplicidad de códigos con las que

opera el filme, será el primer antecedente que reconozca a una semiótica del cine, ocupada tanto de los significantes visuales como sonoros. Metz lo hace convirtiendo el filme en texto, pero un texto que nada tiene que ver con la lengua de Saussure. En la tesis metziana, las materias de expresión fílmica son los puentes que permiten al cine extenderse y apoderarse de toda una serie de territorios ajenos, pero dotados de una identidad propia. Así, el film “roba” lenguajes ya consolidados para maezclarlos, superponerlos y articularlos visualmente.

La analogía de Metz no es antojadiza. Teorías de quienes fueron sus contemporáneos o estudios anteriores han abordado esa relación entre el cine y el lenguaje. Sergei Eiseistein, por ejemplo, asimilaba el lenguaje cinematográfico a una especie de lenguaje interior, parecido a un pensamiento primitivo que estimulaba el reconocimiento de las obras de arte constituídas por asociaciones visuales o sonoras, incluido en cine. A partir de la relación de simples ideas, se podía constituir algo parecido a un lenguaje, pero de menor complejidad. Otro caso es la tesis de Michel Colin, para quien la competencia fílmica y la competencia lingüística son homólogas, es decir, “el espectador, para comprender un cierto número de configuraciones fílmicas, utiliza mecanismos que ha interiorizado a propósito del lenguaje” (BUCKLAND, 1995). En otras palabras, no hay diferencia sustancial entre los medios básicos de un film y los de una lengua natural, ya que la representación audiovisual se construye y se interpreta de la misma manera que la frase verbal. Para Colin, todo pensamiento, incluido el visual, pasa explícitamente por el ejercicio del lenguaje. Serán otros estudios - como los de Rudolf Arnheim (1996) - los que reconocerán la figura del pensamiento visual o sensorial, distinto al lingüístico, pero que no son considerados por la naciente semiótica del cine de fines de los años setenta.

Es a partir de esta convicción epistemológica que recogemos la crítica que hace Català a la clásica lectura cinematográfica. El caso del

documental es aún más sensible a estos reparos por las semejanzas que guarda con la fotografía. El uso que se ha hecho de la imagen como pretexto para abordar el contenido de un filme, sin ningún viraje desde o hacia la percepción, se explica por las dificultades que tiene cualquier disciplina para no contaminarse de los paradigmas dominantes o sustrarse de la invisibilidad de una imagen que actúa como un efectivo dispositivo visual. Son los efectos que supone no considerar a la imagen por sí misma, tal como postula Català. Frente a esta nueva fenomenología del documental, las fronteras entre naturaleza y cultura que delimitó Eco a fines de los sesenta parecen acotadas y, desde luego, son insuficientes para la empresa semiótica en la actualidad. Los avances en teoría de la imagen y las exigencias derivadas de los nuevos formatos audiovisuales han actualizado la discusión respecto al clásico umbral.

De hecho, Català clama por dicha actualización valorando autores olvidados como las del teórico y director Pier Paolo Pasolini, quien hace más de veinte años proponía una teoría de la imagen fílmica basada en la tesis de que los objetos representados en la pantalla tienen cierta relación analógica con su contrapartida real, fuera del filme (CATALÀ, 1993: 19-20). Pasolini defiende la idea de una lengua, compuesta por la articulación de unidades mayores, como el encuadre, lo cual transformaría el referente en un conjunto de unidades que hacen posible la existencia de aquellos cinemas equivalentes. El resultado: la existencia de un código similar al lenguaje verbal, pero constituido por imágenes-símbolos parecidos - no en estricta equivalencia - a las palabras. Para Català, el hecho de que Eco clausurara drásticamente el debate enterró las posibilidades de una iconicidad pura para el cine y para la imagen en general. Pero hay que ser justos. Contra el purismo icónico también se enfrentaron Barthes y Metz. De hecho, este último fue el principal detractor de la tesis cinematográfica de Pasolini. Fue Metz quien consignó la tesis de los grados de analogía en su artículo *Au-delà de l'analogie, l'image* (1970), proponiendo que en toda

imagen hay siempre un mensaje que nada tiene de analógico. “La misma analogía está ya codificada”, escribe, y por lo tanto, culturalmente determinada. La tesis es clara: para Metz, toda imagen se utiliza y comprende en virtud de convecciones sociales que descansan en la existencia del lenguaje. Por su parte, Roland Barthes, menos drástico que Eco y Metz, defenderá su idea de que no existe una imagen inocente o puramente denotada. A pesar de ello, y del visible estructuralismo que lo cobija, su tesis respecto a la fotografía como un “mensaje sin código” lo ubica en una situación menos ortodoxa para la semiótica de esos años.

Parece ser Eco el gran responsable del inmovilismo semiótico en materia de percepción visual, y para quien la naturaleza icónica de la imagen fotográfica constituye la prueba de que dicha percepción está altamente codificada, pero en grados de semejanza. La noción de la imagen como algo que tiene un parecido con el objeto real ha significado, en la práctica, dilatar la formulación de una teoría que defienda con éxito la artificialidad de lenguajes como la fotografía y el género documental. El problema radica en la constitución de una traductibilidad de la imagen visual. Jean-Marie Schaeffer, por ejemplo, considera irrefutable la noción de dispositivo visual, lo que aplicado a la imagen fotográfica, supone desechar de plano la tesis de Eco. Schaeffer escribe:

Yo diría que los argumentos de Eco no demuestran lo que pretende demostrar, a saber, el carácter codificado de la relación analógica, por el tanto de la iconicidad fotográfica. Además, su concepción de la imagen fotográfica deja de lado la especificidad de esta imagen, ya que no toma en cuenta su dimensión indicial, y por eso mismo deja de lado el parentesco de génesis que existe la imagen y la percepción fisiológica, parentesco de génesis que desemboca en una analogía de las formas en imágenes con los esquemas perceptivos, (SCHAEFFER, 1990: 31-32).

El autor agrega que no se puede sostener la idea de una selección de rasgos de un objeto según un código de reconocimiento por convención

cuando hay tan poca fidelidad entre la imagen y la percepción. La relación analógica - dice Schaeffer - está garantizada por el dispositivo óptico, cuya única finalidad es la producción de una imagen traducible en formas perceptivas. He ahí el denominado parentesco de génesis de la imagen fotográfica con la percepción fisiológica, ontología que la distingue como un signo no convencional o, en palabras de Barthes, como un mensaje sin código.

Parece sensato, entonces, ubicar al cine documental como parte de una especificidad cinematográfica que se mueve entre dos umbrales: el lenguaje fílmico altamente codificado y la identificación referencial. Las imágenes del género, al igual que la fotografía, son percibidas como imágenes indiciales, ya que generan impresión y no significado, en la medida que sólo reproduce signos instituidos. Es la significación la que habla a través del filme con vocación realista. El analista no busca sólo su significado, ya que ello supone la lectura de un código (algo que ya hace en el análisis narratológico o estructural), sino más bien el reconocimiento de lo que ya existe, pero que es intraducible: lo que se ha posado frente a la cámara bajo el paraguas de lo obtuso. Eso que posa, sin embargo, es un acontecimiento para los estándares del dispositivo visual, pues es digno de verse, y por lo tanto digno de filmarse. Así como “fotografiar es apropiarse de lo fotografiado” (SONTAG, 2008: 14), filmar la realidad para que ésta aparezca tal cual es implica, de alguna manera, apropiarse de ella, pero también rechazarla. Lo obtuso convierte la experiencia objetiva en una imagen personal o en un recuerdo testimonial que confina la búsqueda de la fotogenia en el cine. A través de este recurso semiótico el documental consolida una postura moral frente a hechos que, fuera de la pantalla, carecen de centro. Al atomizar la realidad, la cámara del documentalista -al igual que la del fotógrafo- democratiza y pone a disposición del espectador formas de participación en la que una experiencia de filmación se convierte

en una manera de ver y sentir desde imágenes que se apartan de la mera representación.

La certeza de que el cine documental abandonó la búsqueda de la copia para constituirse en un lenguaje con su propio estatuto ontológico es la clave para superar falsos dilemas y erróneas interpretaciones de lo real. La fenomenología propone una nueva relación entre la imagen y la realidad. Al igual que en la caverna de Platón, en el cine de no-ficción no es verdadero aquello que busca el parecido a algo real, sino lo que se constituye por sí mismo en el universo de lo posible, a partir de las herramientas generativas que emergen de la conciencia del espectador.

### **Referencias bibliográficas**

- ARNHEIM, Rudolf (1996). *El cine como arte*, Barcelona: Paidós.
- BARTHES, Roland (1970). "El efecto de realidad", en VV. AA., *Lo verosímil*, Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, pp. 95-101.
- BARTHES, Roland (1995). *Lo obvio y lo obtuso*, México: Paidós.
- BARTHES, Roland (2005). *La cámara lúcida*, Buenos Aires: Paidós.
- BUCKLAND, Warren (1995). "Michel Colin and Pshycological Reality of Film Semiology", in: *Semiotica*, 107, pp. 51-79.
- CATALÀ, Josep M. (1993). *La violación de la mirada*. Madrid: Fundesco.
- DEL RÍO, Víctor (2008). *Fotografía objeto*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- DURAND, Régis (1998). *El tiempo de la imagen*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- FONTCUBERTA, Joan (1997). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*, Barcelona: Gustavo Gili.

- KRACAUER, Siegfried (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona: Paidós.
- LEDO, Margarita (2005). *Cine de fotógrafos*, Barcelona: Gustavo Gili.
- METZ, Christian (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*, volumen I, Barcelona: Paidós.
- MORIN, Edgar (2001). *El cine y el hombre imaginario*, Barcelona: Paidós.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1990). *La imagen precaria: del dispositivo fotográfico*, Madrid: Cátedra.
- SONTAG, Susan (2008). *Sobre la fotografía*, Barcelona: Random House Mondadori.
- TISSERON, Serge (2000). *El misterio de la cámara lúcida. Fotografía e inconsciente*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.